

TOCATA E FUGA PARA DOIS PERDIDOS EM TERRA(S) ESTRANGEIRA(S) TOCCATA AND FUGUE FOR TWO PEOPLE LOST IN FOREIGN LAND(S)

Marcos Botelho[□]

RESUMO: As reconfigurações vividas através das fronteiras, tanto reais quanto simbólicas, implicam na revisão de identidades fixas, antes mais enraizadas em contextos nacionais. A sobrevivência em uma terra estrangeira, muitas vezes hostil aos imigrantes, recoloca em pauta – para as personagens do filme *Terra estrangeira*, de Walter Salles e Daniela Thomas, e de outras narrativas cinematográficas e literárias – as ambivalências constituintes da identidade nacional brasileira diante dos impasses da globalização, bem como o fenômeno dos redirecionamentos de fluxos migratórios, ou seja, a passagem da “vocalização receptora” do Brasil, historicamente “destino de povos” imigrantes, para a posição de “grande país exportador” de sujeitos que procuram refazer a vida no exterior, sofrendo e gozando as consequências do desterro.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro. Globalização. Identidade Nacional. Migrações.

Introdução

“Governo mexicano cria leis de restrição ao êxodo de brasileiros para os Estados Unidos”; “imigrante brasileiro confundido com terrorista é morto pela polícia em Londres”; “Brasil exportou um milhão de imigrantes em 2004”; “telenovela sobre imigrantes brasileiros ilegais na América bate recorde de audiência em Portugal”; “relógios suíços fabricados no Paraguai vendidos por camelôs do Brasil no bairro mexicano de Los Angeles”; “imigrante transexual brasileira interpreta Tirésias em filme francês”.

Não raro, lemos ou assistimos nos noticiários matérias que emitem os sinais dos novos movimentos transnacionais, que vêm colocando em xeque as antigas formas de pertencimento ao Estado-nação. Para alguns, esse *clipping* caótico seria o resultado da nova (des)ordem mundial trazida pela globalização, vista pelo senso comum como destino manifesto da contemporaneidade e cuja força motriz seria a homogeneização cultural imposta a partir das economias centrais às culturas periféricas.

Contudo, e a despeito das maneiras distintas e desiguais pelas quais os sujeitos estão plugados nessa nova “geometria do poder”, é impossível ignorar a importância dos recentes fluxos diaspóricos e não ver neles as marcas da diferença como uma relativização das teses da homogeneidade global. Conforme Antonio Pierucci,

a globalização não apenas coloca o centro na periferia, o colonizador se deslocando até o território do colonizado, como também termina por levar a periferia para dentro do centro [...]. É que hoje as ex-colônias se fazem presentes nas antigas metrópoles através sobretudo do fenômeno da imigração massiva de trabalhadores e trabalhadoras que vão do(s) Terceiro(s) para o(s) Primeiro(s) Mundo(s) [...] Processo antes de mais nada econômico, a internacionalização da oferta de trabalho para os capitais sediados nos próprios países centrais, hoje, mais do que nunca, se mostra sobredeterminada por um processo polivalente de desenraizamento-reenraizamento, que é territorial e cultural, de populações das mais diversas origens geográficas, nacionais, raciais, etnoculturais, religiosas e linguísticas (PIERUCCI, 1999, p. 171).

Bem, não cabe nas molduras restritas deste artigo discutir as várias teses acerca da globalização, este “objeto cultural não-identificado”, como diz Canclini (2003, p. 12), e suas

[□] Mestre em Literatura e Diversidade Cultural. Coordenador dos Cursos de Letras das Faculdades Jorge Amado (FJA) de Salvador (BA).

ligações com as narrativas das minorias na metrópole ocidental. Apenas trouxe, a título de introdução, os temas da mundialização cultural, como uma paisagem na qual as identidades culturais brasileiras aparecem ativamente inseridas e reescritas. Aqui, tento iniciar rapidamente uma conversa sobre as recentes formas de representação das migrações massivas de brasileiros para o exterior. Ou seja, pretendo decupar algumas imagens que dão conta da suposta passagem de uma “vocação receptora” do Brasil, historicamente visto como “destino utópico de povos” imigrantes, para a posição de “grande país exportador de emigrantes”, sujeitos que procuram refazer a vida no exterior, sofrendo e gozando as conseqüências da “imigritude”.

1 Margens da migração

Inicialmente, e sem querer auratizar meu objeto, tenho que destacar que poucos temas despertam tanto a imaginação e a reflexão como as variadas modalidades de migração que ocorrem atualmente. Como sismógrafos do mundo, o cinema e a literatura estão cartografando as motivações das mobilidades populacionais, recolocando-as como um “fato social total”, segundo Abdelmalek Sayad (1998, p. 24), e, portanto, como temática incontornável para a agenda do pensamento contemporâneo.

Filmes e relatos, sobretudo aqueles produzidos a partir da década de 1980, têm em comum a tematização da condição de personagens em permanente deslocamento, a saber: imigrantes, clandestinos, balseiros, estrangeiros, desempregados ou integrados, refugiados políticos, intelectuais diaspóricos, desabrigados, retirantes, errantes, viajantes, que se movimentam em todas as direções, penetram fronteiras, atravessam territórios, reescrevem nações, aproximam continentes e culturas (IANNI, 2004, p. 93).   necessário grifar ainda, antes de focar a produção brasileira, um fato importante: não é mero acaso que o livro mais pol mico do século 20, depois do *Ulisses* de James Joyce, seja justamente *Os versos sat nicos*, de Salman Rushdie.

  sintomático que a trama desse romance gire em torno do desembarque de dois imigrantes indianos no Canal da Mancha. A “queda fantástica” de Gibreel Farishta, astro do cinema indiano, e Saladin Chamcha, mímico e dublador, após a explosão do avião que os levava à Europa, num atentado terrorista, metaforiza os deslocamentos das fronteiras entre Ocidente e Oriente, centros e periferias, as fusões e as negociações de diferenças e a tradução recíproca das comunidades imaginárias, como traços ligados aos processos de migrações pós-coloniais. A controvérsia teológica em torno da *fatwah* lançada contra Rushdie, como observa Homi Bhabha, restringiu-se aos “conflitos de culturas e comunidades [...] em termos espaciais

e polaridades geopolíticas binárias – fundamentalistas islâmicos versus modernistas literários ocidentais”.

Isso, ainda segundo Bhabha, obscureceu a potência do livro, que se propõe a representar como a “demografia do novo internacionalismo” confunde-se “com as histórias das migrações pós-coloniais, com as narrativas da diáspora cultural e política, com os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, com as poéticas do exílio, com a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos” (BHABHA, 1998, p. 24), assim como “a era pós-independência projetou suas próprias diásporas e movimentos migratórios para a formação de culturas fluidas” (SHOAT; STAM, 2006, p. 40).

As imagens de nomadismo urbano e de cosmopolitismo desenraizado de transmigrantes nas ex-metrópoles coloniais são vitais para pensar os fluxos de desenraizamento pessoal e coletivo que o cinema e a literatura têm, insistentemente, dramatizado. No cinema, trabalhos de cineastas exilados ou diaspóricos como Raul Ruiz, Guillermo Gómez-Peña; os iranianos Mohsen e Samira Makhmalbaf, Abbas Kiarostami e o recorrente tema dos refugiados políticos nas fronteiras do Oriente Médio, além de alguns filmes de Stephen Frears, Ken Louch e do argentino Fernando Solanas, formam aquilo que Paul Willemsen chama de “Terceiro Cinema”, em lugar de “Cinema do Terceiro Mundo”, ou melhor, “um corpo de filmes que aderem a um programa político e estético, quer tenham sido produzidos no Terceiro Mundo ou não” (apud SHOAT, STAM, 2006, p. 59).

O que retorna em diferença nesses filmes é a liminaridade e o lócus enunciativo intersticial, “ao mesmo tempo de dentro e de fora” (Ibid.). Essas produções tomam as recentes diásporas como objeto que rasura as representações miserabilistas, estereotípicas, paternalistas e etnicistas dos imigrantes no cinema hegemônico. Apresentam como núcleo temático comum a transnacionalização – o trânsito dos sujeitos, das culturas, dos capitais e bens simbólicos – que produz as reconfigurações das identidades, antes mais enraizadas em contextos nacionais, assim como cronotopos distintos embaralham os antigos conceitos de cultura e de “lugar”.

No âmbito da produção brasileira, os temas agregados na migração não representam nada de novo à primeira vista. Basta lembrar da tradição que enfatiza os imigrantes que chegam ao Brasil ou aqueles que se deslocam do campo para as grandes cidades, fluxos que foram tanto matéria-prima do Cinema Novo, em filmes como *Vidas secas*, *Viramundo*, *A grande cidade*, e depois em *O homem que virou suco* e *Gaijin*; quanto da literatura brasileira, em *O cortiço*, *Canaã*, *A hora da estrela*, *Morte e vida severina*, somente para ficar nos mais canônicos.

A participação brasileira nos circuitos da migração remonta à esquina do século 19 para o 20. Nessa época, o adensamento das correntes imigratórias da Europa e da Ásia para o

Brasil resultava das políticas públicas adotadas pelo Estado, cujos objetivos principais eram, entre outros, substituir a mão-de-obra escrava e, por conta da “revoada das novas idéias” em voga, iniciar o “branqueamento” da população brasileira. É evidente que a saída de brasileiros para outras nações existiu em vários momentos, sem que isso tenha se configurado, como anota Teresa Sales (1999), numa corrente migratória ou “em um fluxo contínuo, conectado por redes sociais e de proporções significativas”.

Houve “um surto de emigração de brasileiros durante os anos mais repressivos dos governos militares, que pode ser caracterizado como migração de refugiados, porém de pequena expressão numérica – menos de 3.000 refugiados políticos saíram do país nesse período, grande parte dos quais retornou ao Brasil após a Anistia” (SALES, 1999, p. 13). Entretanto, nas últimas duas décadas, nota-se a formação de um corpus de textos sobre o nomadismo de brasileiros que, por motivos vários, migram para países distantes.

Da recente série de relatos sobre a emigração, podemos começar por *Dedé Mamata*: eles só aplaudem quem chega, de Vinicius Vianna, lançado em 1985. O romance conta a história de André, filho de um militante político desaparecido, que vive clandestinamente entre o marxismo, a contracultura e o tráfico de cocaína. Política e socialmente “estrangeiro” em seu próprio país, Dedé tem que emigrar às pressas para salvar a vida, justamente no momento em que a distensão política permite a volta dos exilados, aqueles que antes haviam sido expulsos como “bandidos” ou como “heróis”. O emblemático subtítulo – “eles só aplaudem quem chega” – diz da nova situação do exílio na contramão migratória: enquanto os exilados políticos são recebidos com aplausos, canções e lenços brancos no aeroporto. Dedé, sem perspectivas no Brasil, embarca solitário e incógnito para uma terra estrangeira, sem passagem de volta.

Outros livros sobre brasileiros longe de casa vêm somar nesta discussão: *Yes, eu sou brazuca*, de José Victor Bicalho, toca em uma situação típica dos novos migrantes, a qual Maxine Margolis chamou de “migração ioiô”. Isto é: a mão-dupla daqueles que, uma vez adaptados ao tecido social da cultura receptora, retornam, porém não conseguem se fixar no Brasil, vivendo em permanente ir e vir. Já *Pau-de-arara classe turística*, de Regina Rheda, narra a aventura de Rita Setemiglia, ex-estudante de cinema da USP, que, ao migrar para a Inglaterra, tem seu status laboral reconfigurado.

A migração explode os velhos referenciais identitários, sobretudo o de classe, pois a jovem intelectual paulista tem que trabalhar em atividades social e economicamente menos qualificadas. O livro tematiza uma outra faceta da migração dos últimos anos. O grande número de imigrantes qualificados e de classe-média, oriundos dos países emergentes, tornou-se parte importante nos movimentos globais, “em oposição ao estereótipo dos migrantes estrangeiros como pessoas que se afastam de sua terra natal em virtude da pobreza e da falta de esperança” (MARGOLIS, 1994, p. 13).

A partir da década de 1990, surgiram relatos que circulam no subterrâneo editorial, tais como: *Clandestinos*: aventuras de um guia de imigrantes ilegais nas fronteiras americanas, de autor que assina sob o pseudônimo de Thales de Leon; *Os estrangeiros do trem N*, de Sérgio Vilas Boas; *Nacionalidade*: estrangeira, de Cláudia Mattos; *Hasta la vista, Baby*, de Vinícius Caldevilla; *A pátria que o pariu*, de Jason Tércio; *Entre as pernas da rainha*, do baiano Marcos Vita; *Clandestinos na América*, de Dau Bastos, sobre um estudante de Letras que vive como *pollero* e atravessador, cuja função é levar os *pollos*, ou seja, os imigrantes ilegais, até os *coyotes* da fronteira México-EUA. A lista é extensa e cansativa, mas demonstra a emergência do tema da emigração de brasileiros na atualidade.

2 Quando toda a terra é estrangeira

Na retomada do cinema nacional, os deslocamentos de brasileiros no exterior aparecem em *Dois perdidos numa noite suja*, de 2002. Adaptado da peça de Plínio Marcos pelo diretor José Joffily, o filme transfere o ambiente do texto original para Nova Iorque, atualizando a pauta do drama. Antes, nos anos 60, os dois personagens eram imigrantes internos, vindos do interior para a capital paulista, que se digladiavam em um *huis-clos* sartreano em torno da posse de um “pisante”. Agora, os protagonistas são dois brazucas que caminham pela meca americana à sombra de exvotos e ruínas pós-11 de setembro e lutam de formas diferentes para recompor suas vidas numa situação de choque generalizado.

Tonho e Paco, aliás Rita, representam posições antagônicas da emigração. Tonho é um sujeito simples, melancólico e agregador, saído de Governador Valadares, cidade mineira famosa por sua emigração em massa para os Estados Unidos, que mantém fortes vínculos com o país de origem e pensa em retornar “à casa da mãe”. Paco-Rita representa a fúria e a ferida do emigrante desencantado que quer romper radicalmente qualquer relação com o país de origem.

Passo agora a tratar mais detidamente de *Terra estrangeira* (1995), de Walter Salles e Daniela Thomas, filme que melhor interrogou as dimensões do tráfego de brasileiros no exterior. O filme dramatiza a errância de imigrantes em Portugal, cuja sobrevivência é marcada pela falta de grana e pela condição periférica de figuras “sem vocação real para o crime, que os ronda por força das circunstâncias”. Porém, visto por uma lente mais ampla,

o tema central de *Terra Estrangeira* não é nem o amor desmesurado ao ouro, nem retrato do submundo do crime, o relacionamento de jovens desgarrados com quadrilhas internacionais ou o amor juvenil, e sim a sensação de desenraizamento do brasileiro no começo da última década do século 20 [...] Ter conseguido registrar, em sua estrutura narrativa, essa ferida narcísica do brasileiro, no início da década de 90, é um dos grandes trunfos do filme (ORICCHIO, 2003, p. 71).

A história começa em março de 1990. A paisagem é o contexto político que sucedeu a posse do desgoverno Fernando Collor de Mello. Paco, um jovem de 20 anos, e sua mãe, Manuela, espanhola radicada no Brasil, habitam um apartamento às margens do cinzento Minhocão, em São Paulo. Manuela morre fulminada por um enfarto após assistir, na TV, à ministra Zélia Cardoso de Mello comunicar o confisco das aplicações financeiras, levando para o vinagre seu sonho proustiano de retornar à terra natal, San Sebastian, no País Basco. Em frente à fantasmagórica e granulada imagem televisiva da ministra, Manuela solta uma exclamação em basco: *Aitá!* (pai!) – a única palavra na língua de origem recuperada no momento de maior tensão – e morre (Cf. PUCCI JR., 2005, p. 125).

A cena da morte de Manuela é, sem dúvida, um dos assassinatos mais singulares da história do cinema. Quando Paco a encontra no sofá, não vemos mais o rosto da mãe. A câmera descreve um lento movimento panorâmico que vai de seus pés até a TV, ainda ligada, mas sem imagens, “fora do ar”, como um cano de revólver fumegante após um disparo letal. Estrangeirado em São Paulo, Paco conhece Igor, um contrabandista de pedras preciosas, e parte como “avião” de jóias para Portugal, com o intuito de chegar ao País Basco e, de certa forma, reencontrar as raízes míticas da mãe.

Em Lisboa, Paco procura por Miguel, um músico brasileiro, a quem deve passar a muamba, escondida em um violino Stradivarius. Miguel, que também circula no submundo do contrabando, é morto por traficantes de drogas devido a um rolo mal-sucedido. Paco, então, entra na vida de Alex, uma garçonne brasileira e ex-companheira de Miguel. Paco e Alex se envolvem, mas, apossados pelos assassinos de Miguel, são outra vez “expulsos”, caindo na estrada em direção à fronteira Portugal-Espanha. Eles terminam a viagem correndo em um não-lugar, rumando, como diz Alex, “de volta pra casa”.

No entanto, como indagam Machado e Santos (2006), essa peregrinação se dá para onde? “Quando se começa a voltar para casa? Onde é esta casa, de que fala Alex ao fim do filme”, ela que afirma sentir um frio na barriga toda vez que pensa em voltar para o Brasil?

Pelo menos para Paco, a casa é um espaço mítico, um San Sebastian que nada é além de uma figura num cartão postal [...] mas que se torna mais concreta na medida em que Paco se movimenta, procura cruzar fronteiras, encontra-se com Alex. Ainda assim, San Sebastian mantém-se utópica até o fim, como lugar que não é. Alex, por sua vez, pensa no Brasil, repetindo o drama daqueles imigrantes que vêem o desejo de retorno cada dia mais distante, pela falta de possibilidades de recepção em que sua ‘casa’ se encontra. Tanto que, ao fim, adere ao malfadado projeto de Paco e a ‘San Sebastian de Paco’ torna-se uma terra mítica também para ela (MACHADO; SANTOS, 2006, p. 4).

Em uma cena emblemática, na primeira parte do filme, Alex está em uma colina tendo ao fundo Lisboa, “a cidade branca”. Ela conversa com Miguel e desabafa: “às vezes me dá um medo”. “Medo? Medo de quê?”, pergunta Miguel. E Alex continua: “Medo de você dançar e eu ficar sozinha aqui, num lugar que eu não escolhi para viver”. Miguel então propõe alguma saída: “Então a gente podia ir para onde você quiser”; e Alex diz: “Você não está entendendo.

Não depende do lugar. Quanto mais o tempo passa, mais eu me sinto estrangeira. Cada vez mais tenho a consciência do meu sotaque, de que minha voz é uma ofensa para os ouvidos deles. Sei lá, acho que estou ficando velha”. Essa “lamentação do imigrante”, conforme define Renato Pucci, é uma espécie de leitmotiv que atravessa toda a trama do filme. Para Said,

a dificuldade não consiste só em viver longe de casa, mas sobretudo, e levando em conta o mundo de hoje, em ter de conviver o tempo todo com a lembrança de que ele [imigrante] realmente se encontra no exílio, de que sua casa não está de fato tão distante assim, e de que a circulação habitual do cotidiano da vida contemporânea o mantém num contato permanente, embora muitas vezes torturante e vazio, com o lugar de origem. [...] Portanto, o exilado vê as coisas tanto em termos do que deixou para trás como em termos do que de fato acontece aqui e agora; através dessa dupla perspectiva, ele nunca vê as coisas de maneira separada ou isolada. Cada cena ou situação no novo país aproxima-se necessariamente de sua contrapartida no país de origem [...] fazendo com que uma idéia ou experiência apareçam sob uma luz às vezes nova e imprevisível (SAID, 2005, p. 56-67).

Numa sequência em especial, Paco e Alex estão sozinhos na ponta da Europa, em Cabo Espichel, “naquele lugar”, como diz Alex, “de onde 500 anos atrás, os portugueses, coitados, saíram para descobrir o Brasil”. A maneira como os diretores decuparam a cena procura, sem determinismos, reforçar a dialética entre as geografias emocional e espacial, um correlato entre o drama dos personagens e os não-lugares da migração, numa clara homenagem ao jogo entre interiores e exteriores do cineasta Michelangelo Antonioni. A opção por enquadrar Alex e Paco, ora através do grande plano geral, ora em planos médio e aproximado, tem um significado dramático preciso e não apenas o papel descritivo da locação.

Com as personagens reduzidas, nos planos gerais, a pontos minúsculos na beira do abismo europeu, as imagens ganham uma tonalidade carregada de melancolia e desassossego – elementos comumente associados à condição migrante –, mas também de exaltação lírica, já que é nesse momento que a solidariedade entre os dois começa a se firmar. Por outro lado, os primeiros planos e *closes* dos rostos esquadrinham os dilemas mais conflitantes de acolhimento e hostilidade, distância e proximidade com os lugares de chegada e de origem, estados contraditórios recorrentes em obras produzidas por imigrantes (MARTIN, 2003, p. 37).

Em um filme no qual assoma a sensação de deslocamento, estaria implícita “a indicação de que o reencontro com as raízes poderia quebrar o ciclo das migrações mal-sucedidas”. Porém, nada aponta para uma solução redentora e regressiva: as raízes, *roots*, transformam-se em *routes*, rotas inesperadas abertas na estrada (CLIFFORD, 1997), como no final inconcluso. Nos segmentos finais, o filme migra do gênero policial e se transforma num típico *road movie*, em que predominam os trânsitos por espaços amplos e vazios. Paco, após ser baleado, cruza a fronteira, literalmente agônico, enquanto Alex canta – quase em uníssono com o áudio extradiegético da versão *blues* de Gal Costa – *Vapor barato*, uma canção distópica sobre o exílio político, composta por Wally Salomão e Jards Macalé nos anos 1970. A remissão a uma canção icônica dos anos de

chumbo estabelece, em diferença, um diálogo entre o exílio da geração pós-68 e o fluxo contemporâneo de imigrantes.

Conclusão

Para finalizar, quero dizer que o presente trabalho procurou comentar as imagens da terra estrangeira em narrativas que incorporam modos de vivência diferenciais às identidades políticas e às sociedades nacionais. Essas diásporas, que têm sua encarnação atual no migrante, podem ser lidas, sem cairmos na fantasia de uma impotente utopia da diferença, como uma disseminação que contesta a esterilidade das identidades imóveis e essencialistas. Em *Terra estrangeira*, os diálogos em “pretuguês”, muitas vezes tensos e ininteligíveis, entre imigrantes brasileiros, angolanos, franceses, caboverdianos, entre outros, dramatizam o trabalho da diferença diaspórica no centro de um *Pretugal*, onde nem mesmo a língua portuguesa é uma “pátria ou uma mãe” segura e homogênea (FRANÇA, 2003, p. 37).

Aqui, a diáspora é também escolha, linha de fuga, necessidade de trânsito e transposição de fronteiras. Enfim, “a condição diaspórica – de dolorosa e infinita alienação que, desde o início da modernidade, obrigou milhões de pessoas a se tornarem alheias em suas próprias terras ou em terras estrangeiras” (CANEVACCI, 1996, p. 7), – desenha hoje um novo mapa de pertencimentos, muitas vezes oneroso, porém produtivo em que tudo pode migrar, ser contaminado, diasporizado, hifenizado e a partir do qual a novidade entra no mundo.

ABSTRACT: Life reconfigurations beyond borderlines, both real and symbolic, imply a revision of fixed identities, which used to be mostly rooted in national contexts. Survival in a foreign land, very often hostile to immigrants, brings again to the fore, for the characters of Brazilian movie *Terra estrangeira* (*Foreign Land*), and for other literary and cinematography characters as well, national Brazilian identity ambivalent components before globalization and the reconfigurations in the migratory flow. This option highlights the passage from Brazil as a land which traditionally receives immigrants to the position of a country from which people emigrate in search of better life conditions abroad. These people both suffer and enjoy the consequences of being on exile. KEY-WORDS: Brazilian Cinema. Globalization. Migration. National Identity.

REFERÊNCIAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myrian Ávila, Eliana Lourenço, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos: uma exploração das hibridações culturais*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

CLIFFORD, James. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Harvard, USA: Harvard University Press, 1997.

FRANÇA, Patrícia. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: Editora 7 Letras, 2003.

IANNI, Octavio. *Capitalismo, violência e terrorismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

MACHADO, Igor José de Renó. *Um mar de identidades: a imigração brasileira em Portugal*. São Carlos: EdUFSCar, 2006.

MACHADO, Igor José de Renó, SANTOS, Gustavo Adolfo Daltro Pedrosa. *Essência, estranhamentos e identidade nos filmes de Walter Salles*. Cadernos de Antropologia e Imagem, Rio de Janeiro, V.11, N.2, P.121-134, 2000.

MARGOLIS, Maxine L. *Little Brazil: imigrantes brasileiros em Nova York*. Trad. Luzia A. de Araújo, Tália Bugel. Campinas, SP: Papirus, 1994.

MARTIN, Michel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PIERUCCI, Antonio Flávio. *Ciladas da diferença*. São Paulo: Editora 34, 1999.

PUCCI JR., Renato Luiz. Terra estrangeira. In: LOPES, Denílson (Org.) *Cinema dos anos 90*. Chapecó: Argos, 2005.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências de Reith de 1993*. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALES, Teresa. *Brasileiros longe de casa*. São Paulo: Cortez, 1999.

SAYAD, Abdelmalek. *A imigração e os paradoxos da alteridade*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EDUSP, 1998.

SHOAT, Ella, STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.